



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Ten „zły” Berman? Słowo o książce Piotra Rypsona

**Author:** Aleksandra Więcek-Gigla

**Citation style:** Więcek-Gigla Aleksandra. (2019). Ten „zły” Berman? Słowo o książce Piotra Rypsona. "Śląskie Studia Polonistyczne" (2019, nr 1, s. 179-188), doi 10.31261/SSP.2019.13.14



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



## **Ten „zły” Berman?**

### **Słowo o książce Piotra Rypsona**

Piotr Rypson: *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*. Kraków: Karakter, 2017, ss. 319.

Monografia Piotra Rypsona poświęcona Mieczysławowi Bermanowi nie stanowi biografii *sensu stricto*. Raczej staje się okazją, by opisać drogę życiową głównego grafika polskiego komunizmu, jednocześnie zmierzyć się z ogromem trudnej i burzliwej historii Polski. Dotychczasowe opracowania twórczości Bermana skupiają się niemalże wyłącznie na fotomontażach, które dla autora *Czerwonego montera* są mniej istotne, bardziej bowiem zajmuje go rola Bermana jako naczelnego projektanta języka komunistycznej propagandy. Rzecz w tym, że wiele dzieł tego autora sprzed 1939 roku zostało zniszczonych w czasie wojny, co znacząco uszczupliło zachowane do dzisiaj zbiory. Niemniej na kartach *Grafika, który zaprojektował polski komunizm* znajdziemy setki kolorowych reprodukcji zarówno fotomontaży, jak i plakatów, okładek czy opakowań.

Mieczysław Berman urodził się w 1903 roku w Warszawie, a więc dorosłe życie rozpoczął już w niepodległej Polsce, nie był tym samym obarczony imperatywem „zmagania się z formą narodową” (s. 11) – mógł przyjąć nową postawę estetyczną. Nie ukończył żadnej szkoły artystycznej (przez zaledwie dwa lata uczęszczał na kursy rysunkowe do Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie), był samoukiem, a warsztat graficzny doskonalił początkowo w żywieckiej Fabryce Papieru „Solali”. Od początku sympatyzował ze środowiskiem lewicowym, czy wręcz komunizującym, a ideom tym pozostał wierny do końca życia. Uprawiał czystą sztukę propagandową – podpatrywał prace sowieckich produktywistów i wzorował się na nich. Fotomontażem zainteresował się pod wpływem prac Mieczysława Szczuki, Teresy Żarnower i Johna Heartfielda. Lata przedwojenne spędził na projektowaniu okładek książek i wypracowywaniu rozpoznawalnego stylu, na który składały się między innymi pismo blokowe, kontrast, użycie charakterystycznych barw: bieli, czerni, czerwieni oraz niebieskiego, stosowanie majuskuł, typografii czy odręcznego pisma. Odpowiadał także za układ graficzny czasopism, na przykład „Przekroju 1930” czy dwutygodnika „Kuźnia”. Ponadto tworzył plakaty i inne

materiały mające oddziaływać na polskich obywateli, nawołujące do zaciągania pożyczki narodowej, odbudowy kraju po I wojnie światowej itp. Stał się członkiem Warszawskiej Grupy Plastyków, w której poznał czołowych działaczy ruchu komunistycznego, tworzył prace jawnie zaangażowane, piętnujące wojnę, faszyzm i nierówność społeczną, działał też prężnie jako twórca grafik reklamowych. Po wybuchu II wojny uciekł przed nazistami do Białegostoku, a potem do Lwowa, ratując życie, które niechybnie by stracił, gdyż miał żydowskie pochodzenie. Z powodów politycznych nie mógł jednak pozostać we Lwowie. Przez kilka lat tułał się po ZSRR, aż do 1943 roku, kiedy za zgodą Stalina utworzono w Związku Radzieckim Związek Patriotów Polskich. Został wtedy grafikiem wojskowym, zaprojektował wizję nowego orła białego, który zdobił winietę dziennika „Żołnierz Wolności” aż do upadku PRL, a od 1946 roku stał „w pierwszej linii propagandy” (s. 203) – tworzył plakaty umacniające pozycję komunistów na ziemiach Polski. Działał niemalże do końca życia. Pozostał artystą zaangażowanym, miał też jednak ogromny wkład w rozwój polskiej grafiki użytkowej: projektował plakaty filmowe, okładki książek i afisze reklamowe. Umarł w Warszawie w 1975 roku.

Struktura książki Piotra Rypsona jest bardzo czytelna – to chronologiczne ujęcie życia grafika, opatrzone reprodukcjami wielu jego projektów pochodzących z danego okresu. Interesujące są zadrukowane na czerwono strony (nie bez powodu zawsze lewe), na których widnieją zapisane białą czcionką fragmenty ze stenogramu samokrytyki, którą Berman złożył przed partyjnymi zwierzchnikami w 1951 roku. Tytuły rozdziałów opatrzone są latami, których owe rozdziały dotyczą, odbiorca jest prowadzony przez biografię artysty, a potwierdzenie opisywanych zdarzeń znajduje w zamieszczonych reprodukcjach dzieł – ich ogrom pozwala zauważyć powtarzalne elementy i skonkretyzować wyznaczniki Bermanowskiego stylu. Lektura monografii Rypsona nie tylko umożliwia zapoznanie się z życiem i twórczością warszawskiego artysty, lecz także pomaga zrozumieć zawzięłość i przewrotność czasów, w których Berman tworzył, oraz lepiej poznać rzeczywistość Polski między- i powojennej. Berman przebył długą drogę – był sympatykiem komunizmu, uchodzącą w czasie wojny, kierownikiem Agencji Propagandy Artystycznej, jednego z wydziałów Ministerstwa Informacji i Propagandy, a w latach sześćdziesiątych „powrócił do działalności projektowej o bardziej stonowanej estetyce i wykonał kilka pełnych opracowań graficznych publikacji, które na stałe weszły do kanonu polskiej sztuki książki” (s. 285). Przez wszystkie lata pozostał wierny tym samym ideom: „Cały czas stał po tej samej stronie. Okopał się na lewicowych, komunistycznych właściwie pozycjach i tam pozostał. Jak wystartował, tak skończył” (Boćkowska, 2017).

Mimo że istotniejsze niż historia życia wydają się same dzieła Mieczysława Bermiana, nie sposób odseparować jedno od drugiego. To jego życiorys sprawił, że przez wiele lat grafik ten był zapomniany, niedoceniony, a dostęp do jego dzieł wręcz zakazany. Sporo czasu musiało upłynąć, zanim w polskiej historii sztuki zaczęto traktować projektowanie graficzne jako dziedzinę godną badań. Sprawę odbioru twórczości Bermiana dodatkowo komplikował fakt, że życiowe wybory grafika czyniły go twórcą „niewygodnym” i – tym samym – niegodnym zainteresowania.

Sposób, w jaki pisze o Bermianie Piotr Rypson, jest obiektywny i rzetelny – autor skrupulatnie przedstawił daty i fakty, próżno szukać na kartach *Czerwonego montera* generalizujących osądów – te zostawione są odbiorcy. Na tle innych opracowań, w których podejmowano problematykę twórczości Mieczysława Bermiana – mam na myśli książkę *Awangarda i mīt racjonalizacji. Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym* Stanisława CZEKAŁSKIEGO (2000) oraz nieduży rozdział z albumu Jana Strausa *Cięcie – fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* (STRAUS, 2014) – praca autora *Grafika, który zaprojektował polski komunizm* jest wyjątkowo rzetelna i dzięki temu porządkująca. Z pierwszą publikacją Rypson polemizuje, nie zgadza się bowiem ze stwierdzeniem, że fotomontaż „w polskiej reklamie i grafice książkowej pozostał zjawiskiem marginesowym i nie zaowocował jakimiś szczególnie interesującymi pracami” (CZEKAŁSKI, 2000, s. 210), tekst Strausa zaś, pisany z perspektywy bibliofila, jawi się – w zestawieniu z monografią Rypsona – jako praca wąsko ujmująca polskie projektowanie graficzne, skupiająca się wyłącznie na książkowych okładkach.

Na kartach *Czerwonego montera* można też znaleźć dyskusję z powszechnie panującymi (choć błędnymi) przekonaniami na temat warszawskiego grafika. Rypson rozprawia się z tezą Krzysztofa Stanisławskiego, jakoby Mieczysław Berman był spokrewniony z Jakubem Bermanem, dygnitarzem PRL, choć osąd ten jest powtarzany w licznych opracowaniach (s. 10).

Ponadto autor przedrukowuje w książce setki kolorowych reprodukcji, które są świetnej jakości i stanowią bogaty zbiór prac Bermiana, choć, jak sam pisze, „Wiele okładek książek przezeń zaprojektowanych zachowało się do dziś tylko w jednym egzemplarzu. Więcej – pewna ich liczba zdaje się wcale nie przetrwała pożogi wojennej; obwołuty poczytnych powieści zniszczył czas i ręka intrologatora [...]. Do wielkich rzadkości należą też przedwojenne czasopisma komunistyczne, których nakłady były w swoim czasie konfiskowane i niszczone” (s. 313). Zważywszy na to, badacz, dzięki swoim wnikliwym poszukiwaniom, ułatwił pracę przyszłym eksploratorom twórczości Bermiana, dla których publikacja Rypsona powinna stać się lekturą obowiązkową.

Czerwony monter, poza byciem niewątpliwym przykładem dobrze skrojonej biografii, stanowi doskonale studium komunikacji wizualnej, która zaczęła się krystalizować po I wojnie światowej, a dla powojennych działań komunistów miała znaczenie nadrzędne. Bermana można uznać za twórcę artystycznego języka lewicy na przestrzeni czterech dekad, rozpoczynał bowiem kształtowanie swojej świadomości twórczej w latach trzydziestych, a działał prężnie do końca lat sześćdziesiątych. W tym czasie przyjmował rozmaite zlecenia, od ideowych po komercyjne; to pozwoliło mu wypracować rozpoznawalny styl, który autor modyfikował w zależności od rodzaju zamówienia. Miał na swoim koncie również projekt, który na pewnym etapie utrudnił Bermanowi działania graficzne – uniemożliwił mu między innymi przystąpienie do grona czołowych projektantów tworzących wydawany we Lwowie dziennik „Czerwony Sztandar”. Mowa o stworzeniu w międzywojennej Polsce okładki do *Historii rewolucji rosyjskiej* Lwa Trockiego, który po konflikcie ze Stalinem stał się *persona non grata*. Po zmianie sytuacji politycznej (aneksji Lwowa do ZSRR) skutki tego projektu mogły okazać dla grafika katastrofalne – nie przyznano mu rosyjskiego obywatelstwa i nakazano opuścić Lwów, Bermanowi groziło także aresztowanie oraz zesłanie. To doświadczenie jednak uczyniło z warszawskiego grafika artystę świetnie odnajdującego się w niestabilnych realiach politycznych. Jak zauważył Rypson w rozmowie z Aleksandrą Boćkowską, „Berman sparzył się na Trockim, na pewno sprawa lwowska nauczyła go ostrożności. A kiedy ktoś się sparzy raz czy drugi, potem potrafi sprawnie poruszać się w tak subtelnej materii, jaką jest propaganda. On doskonale wiedział, co ma być większe, co ma być mniejsze, jaka główka ma być na górze, a jaka na dole, kto jest najważniejszy, a kogo lepiej pominąć. Nikt nie musiał mu tego klarować ani tłumaczyć” (Boćkowska, 2017).

Bermana doświadczenie i zdolność adaptacji do panujących warunków znakomicie współgrały z ewolucją sposobu przekazywania przez twórcę treści. Przedwojenne plakaty lewicowe kierowane były do środowisk inteligenckich, aby zaskarbić partii ich przychylność. Po II wojnie światowej domyślny adresat zmienił się diametralnie – propaganda miała bowiem trafiać do chłopów i robotników. Projekty Bermana stały się bardziej dosadne, jednoznaczne, autor niejednokrotnie stosował proste środki perswazji, jak sugestywne ilustracje wraz z prostymi nawoływaniami (plakat Bermana i Wasilewskiego *Pomścij!* z 1944 roku), przekreślenie krytykowanego elementu (plakat *Czy potrzebny jest Polsce Senat?* z 1946 roku) lub kontrastowe czerwone litery u dołu umieszczonych na białym tle szkiców nawoływających do głosowania „trzy razy TAK” w referendum z 1946 roku. Był artystą niezwykle skutecznym, pokazującym siłę drzemną w odpowiednio zaprojektowanym plakacie. Prace Mieczysła-

wa Bermana pozwalały wypełniać umysły obywateli komunistycznymi maksymami.

Latom 1939–1956 Andrzej Leder poświęcił książkę *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Podał w niej obserwacji sposób funkcjonowania (a właściwie jego brak) w świadomości społecznej *signifiant* rewolucji, która przetoczyła się przez Polskę w tym czasie. „W Polsce w latach 1939–1956 dokonana się rewolucja społeczna. Okrutna, brutalna, narzucona z zewnątrz, ale jednak rewolucja. [...] Ta rewolucja pozostaje jednak nieobecna w myśleniu” (LEDER, 2014, s. 7). W swoich przemyśleniach badacz czerpie z osiągnięć psychoanalizy lacanowskiej, aby wytłumaczyć mechanizm, który sprawił, że owa rewolucja została z polskiej świadomości narodowej wyparta. Proces ten – jak dowodzi Leder – zasadza się na przyjęciu przekonania, że przewrót przyszedł z zewnątrz, a polskie społeczeństwo przybrało wobec niego postawę bierną. „W efekcie rewolucja została doświadczona przez polskie społeczeństwo niczym koszmarny sen; sen, w którym spełniają się najskrytsze i najokropniejsze marzenia i lęki. Sen jednak, w którym to spełnienie marzeń i lęków doświadczane jest pasywnie, bez podmiotowego udziału, jakby wszystko zdarzało się samo” (LEDER, 2014, s. 17). Taki sposób widzenia lat wojny, rozlewającego się na ziemiach polskich komunizmu, reżimu stalinowskiego, czystek, przesiedleń i aresztowań jest rozpowszechniany w powszechnej nauce historii, wyrasta bowiem z przeświadczenia, że „polski podmiot polityczny” (LEDER, 2014, s. 18) nie był odpowiedzialny za wysiedlenia Niemców z Ziemi Zachodnich, zagładę Żydów czy przejmowanie żydowskich majątków. Unikanie odpowiedzialności, niemożność przyjęcia gorzkiej prawdy, w połączeniu z chęcią skupienia się na bohaterskiej walce z niemieckim okupantem, a później z komunistycznym ustrojem, doprowadziły do wyparcia owych przykrych faktów z polskiego *pola symbolicznego*. Z definicji powinno ono budować poczucie wspólnoty narodowej, kształtować moralne postawy obywateli, więc nie dziwi fakt, że obywatele nadal nie są w stanie zaakceptować w obrębie społecznej wyobraźni *signifiant* ukazującego Polaka jako współwinnego okropności, które woleliby postrzegać z perspektywy ofiary. W obliczu silnego oporu wobec przyjęcia tej wizji społeczeństwo polskie usiłuje udawać, że wszystko stało się za sprawą Innych, we śnie, w koszmarze, kiedy świadomość zostaje stłumiona i do głosu dochodzą fantazje, popędy i lęki kryjące się w nieświadomości. Takie patrzanie na logikę dziejów jest na swój sposób wygodne, pozwala gładko przejść do porządku dziennego między innymi nad faktem bogacenia się obywateli przejmujących żydowskie majątki, w końcu „wrogość wobec Żydów i pragnienie, by znikli, już dawno przed wojną znalazły znakomity wyraz w ideologii narodowej demokracji i nauczaniu Kościoła katolickiego” (LEDER, 2014, s. 34).



Lata powojenne są przede wszystkim okresem potężnego teroru – wojna domowa bacznie obserwowana przez ZSRR, działania polskich komunistów równie brutalne, jak wcześniejsze praktyki NKWD, zastraszanie opozycjonistów, mordy i tortury podczas procesów członków opozycji, równocześnie tocząca się wojna z Ukraińcami, wysiedlenia Niemców z Ziemi Zachodnich. Przekonanie, że wszystkie te zdarzenia zostały narzucone z zewnątrz, pozwoliło w jakimś stopniu uporać się Polakom z traumą, którą wywołały. Zepchnięcie historycznych faktów w sferę snu i wyparcie ich doprowadziło do ich reminiscencji w postaci wynaturzonej, uduchowionej, groteskowej, odwróconej.

Za znaczącą w procesie upominania się o *signifiant* rewolucji lat 1939–1956 uważać można rolę fotomontażu. Okazuje się, że chociaż gdzieś przeoczono specyficzną dynamikę owych czasów, do ich przedstawienia i uchwycenia najlepiej nadaje się właśnie kolaż stworzony z fotografii. „Fotomontaż był dla masowego czytelnika czymś nowym, synonimem nowoczesności, skondensowanym komunikatem. Montowane zdjęcia, teksty, rysunki korespondowały z wyobraźnią zaludnioną obrazami kinematograficznymi, pobudzającą ponadto metaforą szybkości, za pomocą której opisywano cywilizacyjne przemiany Europy i świata” (s. 15).

Technika fotomontażu, dzięki temu, że była w owym czasie nowatorska, sprzyjała zmieniającemu się światu, a jednocześnie wpisywała się w rewolucyjne dążenia lewicy. „Fotomontaż jest niewątpliwie dziećciem dwudziestego wieku. Byłby nim nawet wówczas, gdyby fotografia narodziła się dużo wcześniej. Mam wrażenie, że tego rodzaju wypowiedź plastyczna po prostu nie leżałaby kiedyś indziej w granicach możliwości realizacyjnych twórców. Po prostu najważniejsze słowo powiedziała tu konstytucja psychiczna i intelektualna współczesnego człowieka, w jakiś bardzo istotny sposób wyczułonego na mowę skojarzeń i metafor – człowieka, któremu przestała odpowiadać czarno-biała jednoznaczność wyobrażeń i który w fantazji począł szukać najbardziej zasadniczych podniet” (WITZ, 1964, s. 5).

Być może rosnąca w XX wieku popularność techniki fotomontażowej wynika z faktu, że to czas owego opisywanego przez Ledera letargu. Skoro – podążam tu tropem myśli autora *Prześnionej rewolucji* – lata 1939–1956 zostały prześnione, struktura snu projektów graficznych tamtych lat jest zupełnie usprawiedliwiona. Istota fotomontażu zasadza się na przyjęciu elementów zastanej rzeczywistości, poddaniu ich serii czynności opatrzonych prefiksem „roz-” – rozerwaniu, rozcięciu, rozczłonkowaniu, rozstrzelaniu, rozkawałkowaniu i rozszczepieniu, aby z powstałych części, a właściwie szczątków, stworzyć nową jakość. Lata, w których Mieczysław Berman tworzył swoje fotomontaże, wpasowują się idealnie w czas określany

przez Ledera trafnie terminem „prześniona rewolucja”. Wydarzenia historyczne tamtych czasów nie dają się opisać i skatalogować w społecznej wyobraźni za pomocą znanych i powszechnie przyjmowanych mechanizmów, stanowią bowiem swoistą „katastrofę pola symbolicznego” (LEDER, 2014, s. 11). Można dojść do wniosku (i do takiegoż wniosku dochodzi warszawski filozof kultury), że aby opisać tak traumatyczne doświadczenia, wymykające się jasnej i kanonicznej logice przyczynowo-skutkowej, należy znaleźć nowe narzędzie. Odpowiednia wydaje się tutaj logika oparta na napięciach pomiędzy kolejnymi *signifiants*, czyli związkach metonimicznych, przylegających, luźno skojarzonych. Tak skonstruowana jest podświadomość, dlatego niejednokrotnie refleksy tego, co miało miejsce w snach czy w głębokim zamyśleniu, które wymknęło się spod władzy rozumu, wprawia człowieka w zakłopotanie i zawstydzenie. „Sens naszych marzeń sennych pozostaje dla nas najczęściej niejasny, to pochodzi stąd, że w nocy budzą się w nas również takie pragnienia, których się wstydzimy i które musimy ukrywać nawet przed sobą; z tego powodu zostają one stłumione – i zepchnięte w podświadomość. Takie stłumione pragnienia i ich pochodne dadzą się wyrazić nie inaczej, jak tylko w bardzo zniekształconej postaci” (FREUD, 1974, s. 513).

Ten sposób uchwycenia zdarzeń historycznych – nie faktograficzny, a metonimiczny, czerpiący z rzeczywistości w sposób luźny – proponuje Leder, by wytłumaczyć istnienie w społecznym *imaginarium* luki, która powinna być wypełniona przez znaczące rewolucji. I właśnie dlatego fotomontaż odgrywa tak istotną rolę zarówno w twórczości Bermmana, jak i w myśleniu o rewolucji lat 1939–1956, ta technika jest bowiem – w mojej opinii – graficznym przedstawieniem logiki, o którą dopomina się Leder. Polega na wzięciu elementów istniejących w rzeczywistości, powszechnie znanych, dostępnych, następnie poddaniu ich fragmentacji, aby zestawić je w sposób zaskakujący, nowy, wymykający się mechanizmom poznawczym, nieraz groteskowy. Łączenie w Bermanowskich projektach elementów fotografii, rysunku czy odręcznego pisma tworzy nową jakość, która, mimo że składa się z dobrze znanych i ogólnie dostępnych części, w danym zestawieniu niesie zupełnie nowe znaczenie – dotąd nieuświadomione. Czasy obfitujące w dramatyczne wydarzenia historyczne, niosące z sobą śmierć, zniszczenie i konieczność odnalezienia się w nowym świecie, wymagają odpowiedniego sposobu przedstawienia, a fotomontaż zdaje się nadawać do tego znakomicie. Lewicowi artyści, w tym Berman, za pomocą fotograficznych kolaży dokonywali rozmontowywania starej rzeczywistości, aby z jej szczątków tworzyć nowe znaczenia.

Piotr Rypson w *Czerwonym monterze* niejako upomniał się o Mieczysława Bermmana. Nazywa go w podtytule „grafikiem, który zapro-



jektował polski komunizm” nie dlatego, że jako naczelny projektant propagandowych materiałów stworzył w tym czasie wiele prac. Jego rola była znacznie większa – Berman zbudował język propagandy komunistycznej, pewien system znaczeń, utrwalony i wykorzystywany w powojennej Polsce. Ten samouk, podejmujący się zleceń partyjnych i komercyjnych, czerpiący z dorobku „rodziców polskiego fotomontażu” (s. 13), doszedł do swojego charakterystycznego stylu, który zdobywał uznanie na świecie, zanim zdobył je w rodzinnym kraju. Realizacje Bermiana znajdowały rozmaite zastosowanie: od opakowań bibułek do papierosów, przez okładki książek, propagandowe plakaty, czasopisma (gdzie niejednokrotnie grafik odpowiadał również za makietę i układ), po tzw. biblie polskiego komunizmu (s. 267). Po roku 1989 w Polsce obowiązkiem każdego obywatela było ze wstrętem odrzucić wszystko, co w jakikolwiek sposób wiązało się z komunizmem, a choć tendencja ta trwa do dzisiaj – szczególnie w prawicowych środowiskach – w zorientowanym na kulturę dziale konserwatywnej państwowej Telewizji Polskiej przerywniki są jawnie kolażowe i fotomontażowe, nie byle jak, a w duchu Bermiana i Szczuki właśnie. Podobieństwo jest uderzające: jasne tło, typograficzne układy, czerwone figury geometryczne, czarne blokowe litery, styl wyraźnie czerpiący z dorobku konstruktywistów. Wystarczy przyjrzeć się chociażby kilku pracom lewicowych grafików, na przykład plakatowi Szczuki *Amnestji (sic!) dla więźniów politycznych* (1926), okładkom „*Dźwigni*” lub *Czerwonemu i czarnemu* (1928) Bermiana, aby gołym okiem zauważyć wpływ tego dziedzictwa na projekty przerywników TVP. Hipokryzja lub – co bardziej przekonująco – brak świadomości ich twórców to już inny temat.

### Bibliografia

- BOĆKOWSKA Aleksandra, 2017: „Trzy razy tak”. *Historia Mieczysława Bermiana, naczelnego grafika PRL*. [Wywiad z Piotrem Rypsonem]. [Online:] <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22469899,trzy-razy-tak-historia-mieczyslawa-bermana-naczelnego.html> [4.10.2018].
- CZEKAŁSKI Stanisław, 2000: *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- FREUD Sigmund, 1974: *Pisarz a fantazjowanie*. Tłum. Maria LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Cz. 1. Oprac. Stefania SKWARCZYŃSKA. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LEDER Andrzej, 2014: *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- RYPSON Piotr, 2017: *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter.

STRAUS Jan, 2014: *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo 40 000 malarzy.  
WITZ Ignacy, 1964: *Fotomontaże Mieczysława Bermana*. Red. Aleksy CZERWIŃSKI. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.

### **Prace graficzne Mieczysława Bermana**

#### **zamieszczone w książce Piotra Rypsona *Czerwony monter***

*Czerwone i czarne* (1928) (s. 13).

*Czy potrzebny jest Polsce Senat?* (1946) (s. 217).

*Nie chcesz powrotu obszarników...* (1946) (współautor: Juliusz Krajewski) (s. 212).

*Pomścij!* (1944) (współautor: Zenon Wasilewski) (s. 210).

Aleksandra Więcek-Gigla

#### **The "Evil" Berman?**

##### **On the Book by Piotr Rypson**

**[re: P. Rypson: *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*]**

**Summary:** The text discusses a monograph by Piotr Rypson about Mieczysław Berman. When we consider *Czerwony monter* [The Red Assembler], however, we need to refer to a concept that is closely akin, namely, Andrzej Leder's take on revolution. What is underscored here is Berman's composite photographs since, as the author of this discussion believes and expands upon in her text – they depict most accurately the times of the photo designer's life. He is considered the creator of the communist propaganda's graphical language. And that is probably why a considerable period has had to elapse before he became again considered "worthy" of the scholarly interest. It seems, in this day and age, important to reconsider the works of this world-renown "assembler" of red propaganda, merely in order to trace the remnants of his style in the graphic-design culture of today.

**Keywords:** Berman, photomontage, graphic design, propaganda

Aleksandra Więcek-Gigla

#### **Ce « mauvais » Berman? –**

##### **un mot sur le livre de Piotr Rypson**

**[réf : P. Rypson: *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*]**

**Résumé :** Le texte est une analyse scientifique de la monographie de Piotr Rypson consacrée à Mieczysław Berman. La réflexion durant la lecture de *Czerwony monter* est liée étroitement à la conception de la révolution d'Andrzej Leder. L'auteure se concentre

sur les photomontages du graphique qu'elle trouve les plus appropriées pour montrer les temps qu'il vivait. Berman est un créateur du langage graphique de la propagande communiste d'où il « ne mérite » l'intérêt des chercheurs avec du retard. Actuellement, il est important de se pencher sur ce « monteur » de la propagande rouge reconnu dans le monde entier car les traces de son style sont visibles dans la culture graphique jusqu'à présent.

**Mots clés** : Berman, photomontage, graphique, propagande